Das Jahr 1848 im deutschen Drama und Epos

IV. Abschnitt

Aufnahme der Revolution durch das moderne realistisch-psychologische Drama

---

Als

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

eingereicht

und mit ihrer Genehmigung veröffentlicht

von

Walter Dohn

Sonnabend, den 10. Februar 1912, mittags 12½ Uhr

im Musiksaale der Universität:

Vortrag

über

„Das soziale Moment bei Fritz Reuter"

und

Promotion.

Breslau

Buchdruckerei H. Fleischmann

1912

Die vorliegende Arbeit wurde genehmigt von der hohen philosophischen Fakultät auf Antrag von Herrn Professor Dr. **Max Koch**.

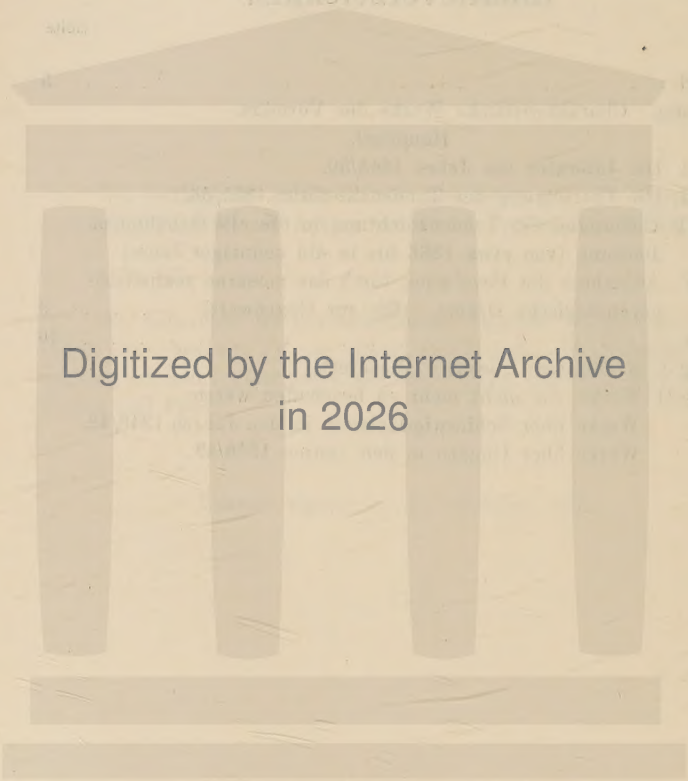
Mit Erlaubnis der philosophischen Fakultät kommt als Dissertation nur Abschnitt IV der Arbeit zum Druck. Die gesamte Untersuchung erscheint später unter dem Titel: „Das Jahr 1848 im deutschen Drama und Epos".

Examen rigorosum: 6. Dezember 1911.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 5
Einleitung. Charakteristische Werke des Vormärz.
Hauptteil.
I. Die Literatur der Jahre 1848/50.
II. Die Fortsetzung der Tendenzliteratur 1851/66.
III. Uebergang der Tendenzdichtung in die alte Schablonendichtung (von etwa 1866 bis in die neunziger Jahre).
IV. Aufnahme der Revolution durch das moderne realistisch-psychologische Drama. (Bis zur Gegenwart) 9
Schluss 46
Anhang I. R. Wagners „Jesus v. Nazareth.“.
Anhang II. Werke, die nicht mehr zu beschaffen waren.
Werke über Schleswig-Holstein in den Jahren 1848/49.
Werke über Ungarn in den Jahren 1848/49.


Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548201_0020

Vorwort.

In der vorliegenden Arbeit habe ich nur die deutsche Revolution in der deutschen Literatur behandelt. Nicht hineingezogen wurde die mit den deutschen Ereignissen in gewisser Weise durch Oesterreich in Zusammenhang stehende italienische und ungarische Erhebung von 1848 (beide sind ja auch im Grunde etwas durchaus Besonderes für sich), und andererseits auch nicht die schleswig-holsteinsche Bewegung, „das Barometer unserer deutschen Einheitsbestrebungen", wie Hebbel sagt; denn mit der Revolution hat diese Angelegenheit schliesslich nichts zu tun, wenn beide auch vielfach mit einander verquickt sind. Was ich über Ungarn und Schleswig-Holstein an Literatur gefunden habe, wird im Anhange den Titeln nach angeführt.

Einleitung zum Hauptteil.

Um die gesamte Literatur über 1848 knapp zu charakterisieren: es steht die Menge des Stoffes zu seiner Güte in gar keinem Verhältnis. Die literarisch wertvolle Ausbeute ist verhältnismässig gering, um so anziehender aber ist die Revolutionsliteratur an und für sich. Zum weitaus grössten Teil tragen diese Werke den Charakter von Kampfliteratur, die in die Jahre von 1848 bis etwa 1866 fällt. Im Gegensatz zur dramatischen Verwertung der französischen Revolution, wo sich das dramatische Spiel meist um einzelne, mächtig hervortretende Persönlichkeiten gruppiert, haben wir in der deutschen dramatischen und epischen Revolutionsdichtung ein völliges Zurücktreten der historischen Einzelpersönlichkeit. Erst in neuerer Zeit finden sich, aber auch nur spärlich bis jetzt, Versuche, einen Mann in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen. Die Gründe für diese merkwürdige Erscheinung sind ganz klar. Zunächst fehlte bis herauf auf die Dichter unserer Zeit, zur Behandlung dieses Stoffes die für den Dramatiker unbedingt nötige Perspektive. Der zweite, wie ich glaube, ebenso schwerwiegende Grund aber ist der, dass 1848/49 bei uns nicht ein Mann hervortrat, der führend uud herrschend und stürzend, der ganzen Bewegung eine zeitlang die Richtung gegeben hätte, wie das in der grossen französischen Revolution der Fall war. Die deutsche Revolution trug eben einen ganz anderen Charakter; es war bei uns solchen energischen Willenstalenten gar keine Gelegenheit gegeben

sich zu entfalten, selbst wenn sie vorhanden gewesen wären. Dass sie aber nicht da waren, wird am schlagendsten dadurch bewiesen, dass die Dichter, wenn sie schon einen historischen Helden in den Mittelpunkt stellen, dazu Messenhauser wählen; und der hatte doch wahrhaftig alles eher als das Zeug zu einem grossen Helden. Ueber Robert Blum, der mit seiner kräftigen Persönlichkeit sich viel besser für die dramatische Behandlung eignet, habe ich nur ein einziges Drama finden können. Ich glaube deshalb auch nicht, dass je eintreffen wird, was Freytag in seinem Aufsatz „Die Kunst und Künstler in der Revolution" („Grenzboten" 1849 No. 11) prophezeit: „ . . . . auch dem Künstler werden sich aus dem bunten Hintergrund (der Revolution) einzelne Gestalten mächtig hervorheben, ihre Taten und ihr Schicksal werden seine Kunst ebenso weihen, wie sie das Leben der deutschen Revolution adeln." In der Dichtung der Gegenwart allerdings können wir eine steigende Teilnahme für die Revolution wahrnehmen, mehr noch in der österreichischen als in der deutschen Literatur. Das ist erklärlich. Unserem Volksbewusstsein ist über den gewaltigen Kämpfen, die auf die Revolution folgten, über der Verwirklichung des nationalen Traumes die Erinnerung an jene Sturmestage fast geschwunden; in Oesterreich dagegen hat sich das Andenken an die furchtbaren Revolutions- und Reaktionstage, durch die folgenden Misserfolge der Politik mehr geschärft als verwischt, naturgemäss frischer erhalten[1]).

Aber auch für das Gebiet der bildenden Kunst trifft Freytags Behauptung nicht zu. Neben den zahlreichen zeitgenössischen bildlichen Satiren haben wir nur eine einzige ernste, dafür aber um so mächtigere und eindrucksvollere bildliche Darstellung der deutschen Revolution in Alfred

---

[1]) G. Kaufmann in seiner „Politischen Geschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert" (Berlin 1900) sagt S. 328: „So wurde sein (Schwarzenbergs) Regiment die Ursache, weshalb Oesterreich die Katastrophen von 1859 und 1866 unter den ungünstigsten Verhältnissen durchmachen musste und sich heute in einer ähnlichen Krisis erschöpft, wie im Jahre 1848."

Rethels gewaltig packenden sechs Holzschnitten des Totentanzes, zu dem Rob. Reinick die Textverse schrieb, ein Werk, von dem Ed. Fuchs in der „Karikatur der europäischen Völker von 1848 bis zur Gegenwart“ (Berlin 1903) bewundernd sagt: „Jeder Strich ist wie für die Ewigkeit gemeisselt.“

Statt der grossen Einzelpersönlichkeit tritt in den ersten Jahren vielmehr jene Revolutionsschöpfung häufig in der Dichtung auf, die 1848/49 den Sammelpunkt aller politischen Bestrebungen Deutschlands bildete, das Frankfurter Parlament. In Heinrich Laube fand es seinen Geschichtsschreiber („Das erste deutsche Parlament“ Leipzig 1849), der freilich nicht immer „sine ira et studio“ seinen Stoff behandelte. In der Literatur hat es die Parlamentspoesie, abgesehen von Jordans „Demiurgos“, wo die deutsche Nationalversammlung ja auch nicht im Mittelpunkte steht, zu keinem grossen Kunstwerk gebracht[1]). Eine andere auffallende Tatsache, die für die achtundvierziger Literatur des ersten Jahrzehnts wenigstens nach der Revolution bezeichnend ist, mag noch vorweg erwähnt sein. Es ist die Erscheinung, dass, sogar bei wütenden Gegnern mitunter, in der Literatur deutlich wahrzunehmen ist, wie die Ueberzeugung sich Bahn bricht, dass auf dem kräftigen, straffen preussischen Staate allein Deutschlands Zukunft beruhe. Instinktiv hat das Volk im Geiste der Dichter schon die kommende Entwickelung vorausgeschaut.

---

[1]) Dagegen bietet das Parlament den Stoff zu einer der glänzendsten politischen Satiren, die wir überhaupt haben. Es sind das die von Schröder gezeichneten und von Detmold mit dem Text versehenen „Taten und Meinungen des Herrn Piepmeyer, Abgeordneten zur Constituierenden Nationalversammlung zu Frankfurt a. M.“ Frankfurt a. M. 1849. Gerade das Parlament — das ist auch in der Literatur deutlich zu merken — hat die damalige Satire am meisten herausgefordert.

IV. Abschnitt.

Aufnahme der Revolution durch das moderne realistisch-psychologische Drama.

(Bis zur Gegenwart)

Es ist bezeichnend, dass ein Thema aus jenen Revolutionsjahren sofort von Gerhart Hauptmann in den „Webern“ (1892) aufgenommen wurde, von dem Dichter, um den als ihren Führer sich die jungen literarischen Revolutionäre scharten, die sich in der Mitte der achtziger Jahre der deutschen Literatur, überdrüssig des Alten, eine neue Richtung gaben. Der für die Wirklichkeit geschärfte Blick dieser Dichter findet tiefste Tragik in den gewöhnlichsten Vorgängen des alltäglichen Lebens, findet erschütternde seelische Konflikte in der Brust des einfachen Arbeiters. Für diese Dramatik kann in gleicher Weise jeder der Held werden, der Bettler und der Cäsar, denn die Tragik, jede Tragik, liegt tief in der Seele selbst und ist vollkommen unabhängig von dem äusseren Drum und Dran des Helden. So lässt sich die steigende Teilnahme der dramatischen Dichter unserer Zeit an der Revolution von 1848/49 verstehen; denn was der deutschen Revolution an grossen tragischen Persönlichkeiten abgeht, das ersetzt sie vollauf durch die tiefe innere Tragik, die durch die ganze damalige Bewegung zog und in das Leben der einzelnen eingriff. Die streng psychologische Entwickelung (oder doch wenigstens der Versuch dazu!) ist für die Dramen dieser Jahre charakteristisch. Nicht unwesentlich gefördert wird die Vorliebe

der modernen Dramatiker für die Revolution durch ein zweites Moment, das mit dem ersten in enger Verbindung steht. Das Versenken in die kleine Umgebung musste von selbst auf die drohend sich emporreckende soziale Frage führen, und ähnlich, wie man damals zur Erfüllung der politischen und nationalen Forderungen hindrängte, stehen wir heute vor dem immer gebieterischer seine Lösung fordernden sozialen Rätsel. Neben dem Drama kommt aber auch das moderne, auch mehr psychologisch angefasste Lustspiel auf seine Rechnung, wenn es seine Stoffe aus der Revolutionszeit wählt; denn 1848/49 bietet im kleinen wie im grossen eine Fülle echt komischer Motive, die nur auf die Bearbeitung durch den rechten Dichter warten.

Erst unserer Zeit und den folgenden Generationen blieb es vorbehalten, was an dramatischem Wert in der Revolution steckt, zu heben; denn erst unsere Zeit der Enkel jener Freiheitskämpfer hat auch den richtigen Abstand von jenen Ereignissen, um sie wirklich künstlerisch gestalten zu können und auszuschöpfen.

Auch in diesem Abschnitt ist die Teilnahme des Epos an 1848 gering, und wir besitzen bis jetzt überhaupt noch kein gutes erzählendes Gedicht, das mit vertiefterer Auffassung und unter grösseren Gesichtspunkten jene Ereignisse spiegelte; denn das einzige Epos in neuerer Zeit, das sich, jedenfalls auf Grund der fünfzigjährigen Wiederkehr des Sturmjahres, damit beschäftigt, „Walters Fahrt ins Leben“, eine Dichtung aus der Revolutionszeit 1848/49, von Friedrich Schottmüller (Pforzheim 1898), ist nur, ähnlich wie Hentls „1848“, die Darstellung einer einfachen Liebesgeschichte auf dem achtundvierziger Hintergrund und bietet weder nach Form noch Inhalt etwas Eigenartiges und Neues. Die alte episch-lyrische Dichtung wird in den vierfüssigen Jamben dieser allenthalben von lyrischen Partien unterbrochenen Erzählung wieder aufgefrischt.

An die Romantik erinnert die Einleitung, der Spuk mit dem zechenden Klosterbruder, der dem fahrenden Studenten Walter, als Grundakkord für die ganze Dichtung, sein eigenes Kämpfen, Lieben und Entsagen in Deutschlands Glanzzeit unter Friedrich Barbarossa beim Wein erzählt. Walter, der weiter durch den blauen Schwarzwald streift, lässt sich von einer weichen Hand in einem stillen Dorfe einfangen wie Scheffels „Trompeter von Säkkingen“ und vertauscht dem schönen Pfarrerstöchterlein zuliebe sein Scholarengewand mit dem grünen Jägerrock.

Betitelt ist das Epos „Eine Dichtung aus der Revolutionszeit 1848/49“, aber von der tiefgehenden Unruhe der Zeit, die sich in tausend Zeichen damals selbst im abgelegensten Dorfe bemerkbar machte, gerade auch im Südwesten von Deutschland, merken wir wenig in dem Buche. Erst gegen Ende führt der Dichter seinen Helden Walter etwas plötzlich und unerwartet in ein letztes Gefecht vor Rastatt (etwa am 24. Juni 1849), als der badische Aufstand durch die Schlacht bei Waghäusel (21. Juni 1849) bereits endgültig niedergeworfen war. So wenig lebendig sonst der Dichter in der Zeichnung seiner Menschen ist, die humoristische Charakteristik einiger Typen der Freiheitskämpfer, denen bei dem bevorstehenden Kampf doch nicht ganz geheuer ist und die dann in der schleunigsten Flucht das beste Teil der Tapferkeit sehen, ist ihm geglückt. Walter muss als Revolutionär nach Amerika fliehen, kehrt aber nach einer Reihe von Jahren zurück, um sich doch noch mit Aennchen zu vereinigen. Den breitesten Raum in der Dichtung nimmt naturgemäss diese Liebesgeschichte ein. Allzubreit, mitunter etwas weichlich, an Redwitz' Amaranthpoesie gemahnend, führt Schottmüller das glücklich zufriedene Leben der Liebenden in ihrer stillen Dorfidylle vor. Manches dem Leben abgelauschte Einzelbildchen ist ihm gelungen, und eine innige Freude an der Natur und der Heimat spricht aus seinen Versen, die mitunter den Einfluss des Volksliedes zeigen. Aennchens Sang: „Es flog ein Edelfalke hoch überm grünen Grund . . .“ mag dem berühmten Liede des Küren-

bergers nachgebildet sein: „Ich zôch mir einen valken mêre danne ein jâr . . .“ Störend wirkt die Nachlässigkeit, mit der der Dichter die Sprache behandelt; denn die greulichen Verdrehungen der Worte im Satze infolge des Verszwanges, liessen sich bei geringen Veränderungen, oftmals durch blosses Umstellen, sehr gut vermeiden.

Im Gegensatz zu diesem Epos ist die Behandlung von 1848 im Drama eine moderne psychologisch-realistische. Noch nicht ganz ist diesen Forderungen der modernen Dramatik gerecht geworden Walter Harlan in seinem Lustspiel „Der tolle Bismarck“ (Berlin 1900), das in die Berliner Märzbewegung hineinspielt. Nach heftigem Schwanken in der Wahl zwischen einer überspannten Engländerin, Miss Grizzi Putkins, und Johanna von Puttkamer hat der wilde Junker der längstgeliebten Johanna seine Neigung gestanden und der Geliebten Jawort erhalten. Als er gerade auf Viartlum, dem Gute von Johannes Vater, anlangt, um von den Eltern der Braut die Einwilligung zu holen, ist dort soeben die Nachricht von den Berliner Märzereignissen eingetroffen. Harlan führt nun Bismarck in der Situation vor, die Bismarck selbst in seinen „Gedanken und Erinnerungen“ (I Kap. 2 „Das Jahr 1848“) schildert. Der starrkonservative Heinrich von Puttkamer gibt Bismarck die Hand seiner Tochter, als er sieht, dass Bismarck die von allen Seiten heranrückenden Bauern nicht gegen den König, sondern zum Schutze des Königs aufgeboten hat.

Auf historische Treue macht das Stück keinen Anspruch. Die in Wirklichkeit zeitlich ziemlich weit auseinander liegenden Ereignisse sind hier dichterisch frei zusammengeschoben. Schon Ende 1847 hatte Bismarck, und zwar nicht mündlich, sondern schriftlich in dem bekannten Briefe, der die Reihe von „Fürst Bismarcks Briefen an seine Braut und Gattin“ eröffnet, bei Herrn von Puttkamer um die Hand der Tochter angehalten.

Das Lustspiel ist frisch und lebendig geschrieben. Gerade die Stimmung des Vormärz in den ländlichen Adelskreisen, jene drängende Unruhe auf der einen Seite, jenes zähe Beharren auf der andern, hat der Dichter sehr gut getroffen. „Ich wurde zur Kritik geneigt, also „liberal“ in dem Sinne, in welchem man das Wort damals in Kreisen von Gutsbesitzern anwandte zur Bezeichnung der Unzufriedenheit mit der Bürokratie . . . “ charakterisiert sich Bismarck selbst für jene Zeit (Gedanken und Erinnerungen I Kap. 1). Dem von Harlan sehr liberal gezeichneten Bismarck[1]) steht der alter Puttkamer gegenüber, der eingefleischte Aristokrat und Landjunker vom alten preussischen Schlage. Entsprechend dem Thema des Stückes konnte 1848 nur gestreift werden. In geschickter Weise hat Harlan den Abschluss einer alten Zeit mit dem Abschluss von Bismarcks Sturm- und Drangperiode zusammenfallen lassen und damit uns Nachgeborenen zugleich den grossen Ausblick auf die Zukunft gegeben. Mit 1848 setzt ja erst Bismarcks eigentliche Beteiligung am politischen Leben ein.

In eine ganz eigentümliche Beleuchtung hat Hermann, Sudermann das achtundvierziger Problem gerückt in seinem „Sturmgesellen Sokrates“ (Stuttgart und Berlin 1903), in dem er den „Niedergang und die Auflösung der Demokratie“ darstellen wollte. Unter den Händen aber gestaltete sich ihm dieser an sich tragische Stoff komisch, „weil die höchste Tragik, die ein Menschendasein kennt, der Niedergang zum Banalen sich immer in komischen Formen abspielt“. Der Dichter wollte zeigen „schwache, irrende Menschen . . ., losgerissen aus dem geistigen Boden, in dem sie einst gewurzelt hatten, anheimgefallen den Anfechtungen kleinlicher

[1]) Man vergleiche den Brief, den Bismarck am 29. September 1838 an seinen Vater schrieb (Fürst Bismarcks Briefe an seine Braut und Gattin. Hg. vom Fürsten Herbert Bismarck. Stuttgart 1900). Dieses Schreiben enthält eine scharfe Verurteilung des preussischen Staates und des Beamtenwesens.

Eigensucht, erstickend in der Muffigkeit eines bequemen, erhebungslosen Alltags[1])." Hier sind in der Tat die komischen und die tragischen Elemente vorhanden, aus deren richtiger Mischung der echte Humor geboren wird. Aber diese Mischung eben ist Sudermann wohl kaum gelungen, indem die drastisch-komische Wirkung bei weitem überwiegt und das tragische Mitleid völlig zurücktreten lässt. Hartmeyer und seine Gesinnungsgenossen sind Don Quichotes, die mit eingebildeten Gefahren kämpfen. Sie alle sind nicht Typen des nationalen Achtundvierzigertums, sondern einer radikal-republikanischen Gruppe, die schon im Revolutionsjahr selbst keine Zukunft hatte. „Damals, als die Gräber der Freiheitshelden von 48 noch in frischem Sande leuchteten", wie der Dichter in seiner Verteidigungsschrift sagt, damals wären allerdings diese Leute mit ihren Anschauungen lebensecht gewesen. Was damals aber vollberechtigt und wirkungsvoll sein konnte, muss fünfundzwandzig Jahre später unter ganz anderen Verhältnissen unwillkürlich lächerlich erscheinen, zumal wenn einer so radikalen Theorie eine so ängstlich-zahme Praxis gegenübersteht. Was 1848 die Besten angestrebt hatten, ein einiges deutsches Reich unter der einzig möglichen preussischen Führung, war im wesentlichen doch erreicht worden, und Hartmeyer gehört eben in dieselbe Klasse wie Herwegh, der von der Schweiz aus das Aufblühen Deutschlands mit dem ohnmächtigen Geschimpfe seiner Gedichte begleitete, ohne noch von jemandem ernst genommen zu werden. Dadurch, dass nun Sudermann Hartmann und seine Freunde allein zu Trägern der achtundvierziger Gedanken macht und ihnen keine kräftigere Persönlichkeit gegenüberstellt, dadurch wird das Bild jener Tage durchaus schief. Bild und Rahmen passen nicht zusammen. Wir können diesen verängstigten Bierphilistern nicht glauben, dass sie sich fünfundzwanzig Jahre lang ihre Begeisterung für die Ideale ihrer Jugend bewahrt haben, wo ein Wort

[1]) Vergl. Hermann Sudermann, „Die Sturmgesellen". Ein Wort zur Abwehr. Berlin 1903.

des Landrats genügt, um ihnen den tödlichsten Schrecken einzujagen. Am meisten spricht der Rabbi Dr. Markuse an, eine milde, versöhnende Natur, der von Sudermann ins Moderne übersetzte „Nathan“ Lessings. Nach Zielers Vermutung (Schöne Literatur 1903) steckt hinter der Figur des Zahnarztes Hartmeyer eine bestimmte Persönlichkeit, aber im Leben ist wohl eine Figur wie dieser schwarzrotgoldne Socrates unmöglich, wenn der Dichter auch manchen Zug aus der Wirklichkeit entlehnt haben mag. „Ich, der ich in scheuer Verehrung für die Achtundvierziger aufgewachsen war, ... ich habe diese matt und mutlos gewordenen Freiheitsmänner gesehen, die in verräucherten Lokalen aus gerippten Deckelgläsern Massen hellgelben Bieres herunterspülten, mit den Kellnerinnen scharmuzierten und, wenn befreundete Juden unter ihnen waren, mit dem Thema „Wiener Würstchen“ einen ausgibigen Necksport trieben“, schreibt Sudermann in seiner Verteidigungsschrift. Bei solchen Leuten war wohl ihr Festhalten an den achtundvierziger Gedanken mehr äusserliches Kokettieren als innerlich warme Begeisterung für die alten Ideale. Um so besser sind Sudermann, dem Meister psychologisch-realistischer Darstellung, die modernen Charaktere gelungen wie die blonde Ida, die Kellnerin, und der Corpsstudent Reinhold Hartmeyer, der allerdings, wie Zieler bemerkt, „im Jahre 1875 den Jargon von 1903 spricht.“ Rudolf Lothar redet von dem „stark unterschätzten ‚Sturmgesellen Sokrates‘“, und die heftigen Angriffe auf das Stück (Leitartikel der „Vossischen Zeitung“ vom 6. Okt. 1903: „Die Sturmgesellen“) sind zum Teil ungerechtfertigt und übertrieben, aber die „Tragikomödie des Idealismus“ zu schreiben, ist Sudermann nicht gelungen, es ist ihm nicht gelungen, künstlerisch den Gegensatz herauszuarbeiten der alten, um ihr Ideal blutig ringenden und betrogenen Generation und der jungen, der mühelos in den Schoss fällt, wofür jene bluteten, den Konflikt lebendig zu machen, dass die Jugend kein Verständnis mehr hat für das, was dem Alter heilig, dass die Söhne verspotten, was die Eltern verehrten. Der wahre Humor, der versöhnend über

die Misère des Daseins hinaus auf etwas Höheres weist, geht Sudermanns Stück[1]) ab.

Ungleich besser im dramatischen Aufbau wie in der psychologischen Motivierung ist Josef Ruederers Komödie aus dem Jahre 1848 „Die Morgenröte“ (Berlin 1905).

Das Jahr 1848 war in jeder Beziehung verkehrt und absonderlich. Das zeigt sich schon darin, dass es, umgekehrt wie zu erwarten, sein Satyrspiel vorweg nahm und dann erst die ernste Tragödie des Jahres selbst folgen liess. Das Vorspiel, das die erheiternde Einleitung zu der achtundvierziger Umwälzung bildete, ist die Lola Montez-Episode aus dem Februar 1848, ein örtlicher Skandal, der mit der eigentlichen Revolution nichts zu tun hat. Am 11. Februar 1848 hatte die schöne, spanische Abenteurerin[2]) (un-

---

[1]) In einem Aufsatze: „Goethes politisches Drama „Die Aufgeregten“ und Sudermanns Komödie „Der Sturmgeselle Sokrates“ “ (Zeitschrift f. d. deutsch. Unterricht XX 1906 S. 753 ff.) vergleicht Professor A. Denecke diese beiden Stücke miteinander, die, beide mit dem Hintergrunde einer Revolution, bei aller Verschiedenheit der Handlung doch manche Aehnlichkeiten aufweisen, wie sie z. B. schon durch den Gegensatz der unzufriedenen Opposition gegen die herrschende Partei in der Zeichnung der Personen bedingt ist.

[2]) Die Schmäh- und Skandalliteratur über Lola ist ungeheuer gross. In Bild und Wort machte sich die Satire an diese Frau heran. In seinem Aufsatz „Lola-Montez in der Karikatur“ (Zeitschr. f. Bücherfreunde II. Jahrg. 1898/99 S. 105 ff.) gibt Dr. Ed. Fuchs auch einige Literaturerzeugnisse über Lola an. Er erwähnt neben einer grossen Anzahl von anderen Spottgedichten das von Heine, „das boshafteste und gleichzeitig beste und geistreichste . . . das, soviel wir wissen, sich nur in der amerikanischen Ausgabe seiner Gedichte befindet.“ Ausserdem wird ein Roman „Lola Montez“ von Bülow genannt. „Auch Goutier soll in seiner „La Gitana“ Lola Montez zum Vorbild genommen haben.“

In den „Grenzboten“ von 1852 I Sem. Bd. II 397 findet sich folgende Notiz: „Lola Montez lässt sich von einem amerikanischen Dichter ein Drama schreiben, in welchem ihre ganze Lebensgeschichte, die Münchner Landsfeld-Episode und die neueste Prügelei mit dem italienischen Grafen vorkommen soll. Die Rolle der Lola Montez will sie selber spielen.“ Eine Parodie zu diesem tatsächlich geschriebe-

nen und 1852 in San Franzisko aufgeführten Stück, dessen Titel nirgends zu ermitteln ist, gibt Ed. Fuchs an in dem erwähnten Aufsatz. „Eine weitere Karikatur aus Bertalls Stift reproduzieren wir in der Abbildung 8. Sie erschien im Almanaque comique von 1853 und bildet die Schlussvignette zu einer dramatisierten Parodie: „Lola Montez. Cinq actes avec épilogue et apothéose“ über ein Schauspiel, das Lola Montez in Amerika aufführen liess. Natürlich war dies Stück dem Verfasser der Parodie nicht bekannt; der Scherz beruhte vielmehr nur auf der Annahme, dass man durch Zufall hinter das Scenarium des Dramas gekommen sei.“

Einen Begriff von dem Charakter der Schmähliteratur über Lola Montez mögen einige Titel geben: „Anfang und Ende der Lola Montez in Bayern. Wahrheitsgetreue Schilderung vom Oktober 1846 bis Februar 1848.“ München 1848. (Dasselbe: „Bayerns Erhebung. Zweite mit Schilderung der Märztage vermehrte Auflage von Anfang und Ende der Lola Montez in Bayern“ München 1848). In Anmerkung zu Seite 8 der ersten Schrift sind noch aufgezählt: „Lola Montez und die Jesuiten in Bayern“ von Paul Erdmann. Ferner das bereits erwähnte Buch „Lola Montez“ von Bülow. Dann „Das Mensch gehört dem . . . “ (König) von einem Ungenannten. Endlich noch „Die spanische Tänzerin und die deutsche Freiheit“, von Venedey.

Ueber das letzte Buch schreibt H. v. Treitschke in seiner „Deutschen Geschichte im 19. Jahrhundert“ V, 685: „Die Schmutzerei (dieser Schmähliteratur auf Lola) ward unsagbar ekelhaft. Welche Verwirrung diese tollen bayrischen Händel überall in den Köpfen anrichteten, das musste der einfältig ehrliche Polterer Jacob Venedey in Paris erfahren. Er schrieb als germanischer Tugendbold und Keuschheitsrichter einen flegelhaften Aufsatz „Die spanische Tänzerin und die deutsche Freiheit“. Bei aller berechtigten Entrüstung über Lolas Treiben läuft doch gerade in dieser Art Literatur viel Uebertreibung mit unter, genährt von dem masslos gesteigerten Hass. Der Zorn machte sich auch in zahllosen Gedichten und Epigrammen Luft. So schreibt R. Wagner (Gedichte von R. Wagner Berlin 1905) bissig:

Lola Montez

(auf dem Titelblatt des Manuscriptes von: Die Kunst und die Revolution.)

Das unbegreifliche
hier bleibt es wunder;
das ewig-weibliche
bringt uns herunter.“

Zum Schlusse sei noch das Urteil eines Mannes über Lola angeführt, der sicherlich wenig Sympathie für diese Frau hatte und doch nicht einfach hart den Stab bricht über sie, sondern auch das

eheliche Tochter eines schottischen Offiziers und einer Creolin) ihre wenig rühmliche Rolle in Bayern nach zweijähriger Tätigkeit ausgespielt und musste, vor der allgemeinen Volkswut fliehend, schleunigst München verlassen. Die letzten beiden Tage dieser Lola-Herrschaft, die in allen ihren Phasen geradezu zum Spott und zur Satire herausfordert, hat Ruederer in seiner Komödie behandelt. Er verlegt allerdings die Flucht der von dem verliebten zweiundsechzigjährigen Ludwig zur Gräfin von Landsfeld erhobenen Lola auf den 10. Februar. In Wirklichkeit erfolgte ihre Abreise erst am 11. Anfänglich standen nur die Ultramontanen wider Lola, beileibe nicht aus sittlichen Bedenken, sondern nur, weil die Tänzerin, die sofort erkannt hatte, wie sehr die kirchliche Partei in der Gunst des Königs gesunken war, eifrig an ihrem völligen Sturze arbeitete. Nach und nach aber ergriff der Zorn und die Erbitterung über das schamlos freche Treiben dieser fremden Dirne, die sich im neugebildeten Corps Alemannia eine Art

---

Gute des Verhältnisses zwischen Lola und Ludwig betont; Grillparzer nämlich hat 1847 ein Gedicht „Lola Montez" geschrieben, in dem es am Schlusse heisst:

„Drum kehrt euch nicht verachtend von dem Weib,
In deren Arm ein König ward zum Mann:
Sie gab dem besseren Gedanken Leib,
Verlor sich selbst, allein die Welt gewann."

Die Richtigkeit dieses Urteils bleibe dahingestellt. Bemerkenswert ist noch eine Notiz des Herausgebers der Grillparzerschen Werke in der Ausgabe von Hesse, Moritz Necker, in der Einleitung zur „Jüdin von Toledo." Er sagt dort: „Das Thema der „Jüdin von Toledo" ist nah verwandt mit dem der „Agnes Bernauer" von Hebbel: hier wie dort wird ein Einzelwesen der Staatsraison zum Opfer gebracht. König Alfonso ist sich dessen bewusst, dass, wenn Könige sündigen, das ganze Volk darunter zu leiden hat: „was andern Laune, ist beim Fürsten Schuld." Dies Thema ist Grillparzer durch den Skandal, den die Tänzerin Lola Montez dem König Ludwig I von Bayern machte . . . . zu der Zeit nahe gelegt worden, und August Sauer vermutet daher, dass der Dichter eben deswegen damals den alten Plan seines Stückes wieder aufgenommen und vollendet hätte."

Leibwache geschaffen hatte, alle Klassen der Bevölkerung. Aller Bemühungen des Königs ungeachtet gelang es Lola nicht, Zutritt in die Münchner Gesellschaft zu erlangen. Aus diesem Grunde musste auch das liberale „Ministerium der Morgenröte“ unter Maurer am 1. Dezember 1847 dem Lola-Ministerium mit dem Fürsten Oettingen-Wallerstein an der Spitze, in das auch der Loladiener Berks eintrat, weichen. Es fanden sich natürlich ehrlose Subjekte genug, wie der genannte Berks, „ein gemeiner Gesell und dreister Schwätzer“ (Treitschke Dt. Gesch. i. 19. Jahrh. 1894 V 658), die sich aus allerpersönlichstem Eigennutz dienstbeflissen um das einflussreiche schöne Weib drängten. „Das dämonische Weib verpestete allmählich das ganze Land . . . .“ Zum offenen Ausbruch aber kam der Volksunwille erst, als es mit der Schliessung der Universität — die Studenten hatten sich vor allem hervorgetan in öffentlichen Verachtungsbezeugungen gegen Lola — vielen der wackeren Münchner Spiessbürger an den Geldbeutel ging. Da kannte ihr Zorn keine Grenzen mehr. In offener Rebellion zwang man bei aller Loyalität Ludwig I. zur Zurücknahme des Verbotes der Schliessung der Universität und zur Entfernung der Lola.

Das sind die Verhältnisse, in deren letzte Phasen Ruederers Komödie hineinführt. Sicher hat der Dichter Kolorit und Stimmung der Zeit getroffen. Wir erleben das rapide Anwachsen der Aufregung mit, die nach einer Entscheidung drängt, selbst unter den ängstlich zagenden Bierphilistern, deren stumpfer Gleichgiltigkeit geschickt das Drängen des Freiheitsphraseurs Eisenkopf und das jesuitisch bemäntelte unablässige Wühlen und Hetzen der Geistlichkeit gegenübergestellt ist, die so würdig von dem Kurat Abel, einem Namensvetter des ultramontanen Ministers, vertreten wird. Dem masslosen Hass, der unklar drauflosstürmenden, ehrliebenden Studentenschaft, wie sie sich in Xaver Singlspieler, dem Senior des Corps Cheruscia, verkörpert, entspricht auf der anderen Seite die erniedrigende, gemeine Art der Schmeichelei und Dienstwilligkeit der Lolamontanen wie

Berks, Peissner, Hirschberg und Genossen, deren ganzer schäbiger Charakter offen zum Vorschein kommt, als sie von Lola nichts mehr zu erwarten haben. Jede Person, bis vielleicht auf Xaver Singlspieler, dessen Schwanken der Dichter nicht ganz überzeugend zu motivieren verstanden hat, ist von Ruederer lebendig herausgearbeitet. Der Charakter der Lola Montez, für die der Dichter die grösste Teilnahme empfindet, ist meisterhaft gezeichnet in seinem Gemisch von tändelnder Launenhaftigkeit und mutiger Tatkraft und Tollkühnheit, von weiblicher Eitelkeit und Koketterie und weiblicher Herrschsucht. Und dieser schillernden schlanken Figur der Abenteurerin gegenüber hebt sich umso wirkungsvoller die dicke Vertreterin altehrbarer Münchner Spiessbürgerlichkeit, die Marderbräuwirtin, Kreszenzia Lunglmayer, ab. Von den Nebenfiguren sei nur noch der fein charakterisierte Haushofmeister der Lola, Maurice, erwähnt. Die Komik des Stückes liegt nicht in einer kunstvoll verschlungenen Handlung, hat doch der Dichter nicht einmal alle komischen Momente, die im Stoffe selbst liegen, ausgenützt, sondern vielmehr in den Personen selbst und in der Einzeldarstellung.

Xaver hat den Alemannensenior Peissner öffentlich geohrfeigt. Von der Polizei vor die Wahl gestellt, relegiert zu werden oder vor Lola und den Alemannen öffentlich Abbitte zu leisten, gedenkt er statt alledem die Gelegenheit zu benützen, der königlichen Dirne die Wahrheit zu sagen. Aber er hat sich verrechnet. In Lolas dämonischem Bannkreis vergisst der ehrenhafte Student Braut, Corps und Vater. Jetzt überstürzt sich die Handlung und drängt in unkünstlerischer Hast dem Ende zu. Noch am Abend desselben Tages soupiert Xaver mit Lola allein, um darnach in vollem Wichs an Peissners Stelle das Präsidium der vorher so bitter gehassten und geschmähten Alemannia zu übernehmen. Inzwischen hat sich draussen vor Lolas Villa drohend das Volk angesammelt. Zu spät gehen Xaver die Augen auf über die Flatterhaftigkeit der spanischen Schönen. Vergeblich macht er, nachdem er sich noch mit ihr durch die wütende, dichtgekeilte Menge bis zum Marderbräu durchgeschlagen hat, den Versuch, sie zu erschiessen, als ihm Lola dort in aller Gemütsruhe eröffnet: „Auch mit dir, mein guter Xaver, hab ich mein Spiel getrieben, auch dich hab ich zum besten gehabt Und jetzt, wo's vorbei ist, spei ich der ganzen Welt in die Fratze!“ Wenn Lola auch der

Gewalt weichen muss, mit diesen Worten zeigt sie ihre ganze Ueberlegenheit. Aeusserlich zwar ist sie unterlegen, im Grunde aber ist sie Siegerin; denn ungebrochen in ihrem Wesen geht sie davon, sich ein neues Feld ihrer Tätigkeit zu suchen, um ihr altes Spiel mit den Menschen von neuem zu beginnen, während die Münchener Bierphilister nun ungestört ihr dumpfes Alltagsleben fortsetzen können, nachdem der diesen guten Leuten unheimliche Spuk zerstoben ist.

Von den ernsten Dramen der Neuzeit, die achtundvierziger Probleme behandeln, erinnert Karl Anton Pipers „Burschenschafter“ (Drama aus dem Jahre Achtundvierzig. Berlin 1903) zum Teil noch stark an die alte Effektdramatik. Dichtung und Wahrheit ist darin gemischt und so der Versuch gemacht, eine Art allgemeingültiges, typisches Bild der deutschen Revolution zu schaffen. Auf Grund einzelner Angaben könnte man auf die Vermutung kommen, dass das Stück in Mecklenburg-Strelitz spielen soll. Nur zehn Meilen von Berlin entfernt ist die kleine Residenz, der Schauplatz der Handlung. Auch die sehr engen Verhältnisse des Kleinstaates im Stücke, ebenso wie die nahen Beziehungen seines Fürsten zu Friedrich Wilhelm IV. deuten auf jenen Staat. Die Sprache ist als die Mundart der Gegenden charakterisiert, wo das Plattdeutsche allmählich ins Hochdeutsche übergeht. Die Kartenspielscene im dritten Akt klingt stark an die ähnliche in Reuters „Stromtid“ an (Ausgab. Knauer II S. 303). Ein Satz findet sich fast wörtlich bei beiden Dichtern. Die Person des blinden Herzogs Karl Georg weist wieder auf Hannover, wo allerdings der blinde König Karl V. erst 1851 zur Regierung kam.

Der alte Rat Wende hat in einem langen pflichttreuen Beamtenleben seine alten burschenschaftlichen Ideale schon vergessen, als das Jahr 1848 die Erinnerung daran wieder weckt. Er lässt sich von seinen Freunden, vor allem auch von seinem Sohne Karl, der freiheitsbegeistert wie einst der Vater, diesem gegenüber die neue vorwärtsdrängende Zeit vertritt, dazu bestimmen, sein Land im Frankfurter Parlament zu vertreten, weil er hofft, so am besten seinem Fürsten und seinem Volk zugleich dienen zu können. Doch der alte, starrsinnige, blinde Herzog Karl Georg, von dem reaktionären Minister Hammerstädt gedrängt, entlässt daraufhin seinen treuen Diener. Da

predigt Wendes Sohn Karl, um das dem Vater widerfahrene Unrecht zu rächen, den offenen Aufruhr. Gerade als der alte Rat oben im Schlosse beim Herzog weilt, um zwischen ihm und dem Volke zu vermitteln, wird Karl vom heranrückenden Militär vor den Augen des Vaters erschossen.

Das Stück ist wohl in jeder Beziehung verfehlt. Der Held, Rat Wende, ist eine unklar hin- und herschwankende Gestalt, der man nur geringe Teilnahme entgegenbringen kann. Wie er sich nach seiner Entlassung unmännlich seinem Schmerze hingibt, wodurch er seinen Sohn eigentlich erst zum Aeussersten treibt, ebenso haltlos bricht er am Schlusse zusammen, als er der blutigen Tatsache gegenübersteht, an der doch auch er nicht schuldlos ist, die hätte vermieden werden können, wenn er selbst fester und bestimmter aufgetreten wäre. Alle Versuche Pipers, dieser Personification des pedantisch-gewissenhaften Büro- und Aktenwesens ein ideales Mäntelchen umzuhängen, sind umsonst. Aehnlich steif wie der Rat Wende sind die anderen Personen geraten. Frau Rat Wende nebst ihrer fünfzehnjährigen Tochter sind aus einem Töchteralbum abkonterfeit, wo sich die Sorgen von Hausfrau und Haustochter auf den knusprigen Braten und die reinliche Wohnung beschränken. Alle Figuren, der alte Herzog, der Minister Hammerstädt, all die vielen Personen, die dazu bestimmt sind, lebensvoll die Zeit vorzuführen, sind steif mit der Schere des kalten, reflektierenden Verstandes ausgeschnitten und nicht von einer warmen Dichterphantasie geschaffen. Statt vor dem Drama seitenlang die eingehendsten Regieangaben über seine Personen zu machen, hätte Piper seine Menschen im Drama lebendiger gestalten sollen. Die Handlung ist ungeschickt geführt und undramatisch und endet mit einem unerwarteten Knalleffekt. Piper wendet starke Mittel an, wie Brandstiftung und bestialischen Mord, um Leben und Farbe in sein Bild von 1848 hineinzubekommen. Er sucht alle Richtungen jener Zeit in seinem Stücke zu charakterisieren und mit dem Hinweis auf das Parlament zugleich den Ausblick auf die ganze grosse deutsche Bewegung zu geben. Aber indem er eben allzu-

schematisch vorgeht, macht er seine Personen zu blossen Schablonenfiguren. Die sozialen Verhältnisse werden in der Schilderung des Lebens der Bevölkerung auf dem Gute des Bruders des Ministers Hammerstädt gestreift. Der geschichtlichen Tatsache entgegen lässt der Dichter in seinem Stücke, das, wie aus den Aeusserungen der darin auftretenden Personen hervorgeht, noch in den Märztagen von 1848 spielen muss, schon den Berliner Zeughaussturm vom 14. Juni 1848 melden.

Mit Ferdinand Matras' Volksschauspiel in einem Vorspiel und vier Akten „Die Studentenschwester" (Prag 1909) setzen die eigentlichen realistisch-psychologischen Dramen ein, die besten Leistungen der achtundvierziger Revolutionsdramatik. Das in Prosa geschriebene Stück von Matras spielt in Wien in der Zeit von August bis zum Beginn der letzten Kämpfe im Oktober. Im Zusammenhange mit einer etwas romantisch gefärbten Liebesgeschichte entrollt Matras sein farbiges, lebensvolles Gemälde der Wiener Bewegung, in der sich unversöhnlich die zwei Gegensätze der reaktionären Aristokratie aus der verknöcherten alten Zeit und das neue revolutionsgeborene Geschlecht des politischen Fortschrittes gegenüberstehen.

Die Hauptperson des Stückes ist Emilie, Baronesse von Born, „die Studentenschwester", die, eingeweiht in alle Intriguen der aristokratisch-reaktionären Kamarilla, den Schutzengel der Studentenlegion spielt. Im letzten Grunde tut sie das um des Grafen Mahlheim willen, der als einfacher Nationalgardist die Sache des Volkes verficht. Indem Emilie, nicht ganz uneigennützig, dem geliebten Manne die Augen öffnet über seine Gemahlin, die ihn mit Emiliens Bräutigam, dem schuftigen Fürsten Sielkowsky hintergeht, gibt sie ihn der Rache der heissblütigen Italienerin preis. Diese schiesst den verhassten Gatten, als sich ihr infolge einer ungünstigen Verkettung der Umstände die Gelegenheit dazu bietet, in seinem eigenen Zimmer über den Haufen, gerade in dem Augenblick, wo sich ihm ein grösseres Feld der Betätigung in führender Stellung beim bevorstehenden Entscheidungskampf eröffnen will. Auf einer Barrikade findet Emilie durch eine Kugel Befreiung von einem Leben, das ohne Mahlheim,

den sie mit ihrer Warnung dem Tode in die Arme getrieben hat, für sie wertlos ist. Unter den Worten der flüchtenden Barrikadenkämpfer: „Wien ist verloren!“ fällt der Vorhang und verhüllt den letzten grausigen Akt des achtundvierziger Wiener Trauerspiels, der jetzt anhebt.

Den vier Akten des eigentlichen Schauspiels geht ein verhältnismässig weit angelegtes Vorspiel voraus, die Ouverture, in der breit das Motiv der frohen, gehobenen Freiheitsstimmung angeschlagen wird, mit der noch das Wien des August 1848 der Zukunft entgegensah. Die Stimmung der Wiener Aula, der eigentlichen Trägerin der ganzen Bewegung, wenigstens bis Ende August[1]) ist glänzend getroffen. Der Dichter hat, jedenfalls um den zeitlichen Zwischenraum zwischen dem Vorspiel und dem Schauspiel, dessen Vorgänge in den Oktober fallen, zu verkürzen, den Versuch der Auflösung der Studentenlegion, um den es sich im Vorspiel handelt, in den August verlegt. Es ist wohl die von Pillersdorf im Mai geplante Auflösung der Aula gemeint. Im August fanden Arbeiterunruhen statt, an die sich dann die Selbstauflösung des Sicherheitsausschusses anschloss, in dem auch die Studentenschaft vertreten war[2]). Matras lässt schon im August Robert Blum in Wien als Redner auftreten, während dieser doch erst am 17. Oktober in Begleitung von Julius Fröbel als Abgesandter der Frankfurter Linken dort eintraf. In dem Blum des Dramas ist

---

[1]) Robert Hamerling („Stationen meiner Lebenspilgerschaft“ S. 161) schreibt: „Die akademische Legion trat (im Oktober!) in den Hintergrund; viele von den Legionären, welche in den Ferien Wien verlassen hatten und nicht da heimisch waren, kehrten vorläufig gar nicht mehr dahin zurück . . . Die Mobilgarde trat an die Oberfläche und man darf wohl sagen, dass es die trüberen Volkselemente waren, mit welchen der Oktoberkampf ausgefochten wurde“.

[2]) Auerbach in seinem „Tagebuch aus Wien“ (Breslau 1849) berichtet unterm 13. September (12?): „Bis spät in die Nacht war grosse Aufregung in der Stadt, man sprach davon, dass man eine Veranlassung suche, um die akademische Legion aufzulösen. Für diese zeigte sich überall die innigste Teilnahme, die Frauen und besonders die Arbeiter sprachen fast weinend über die Verleumdungen gegen die lieben, lieben Studenten“.

der Politiker mit dem Deutschkatholiken verschmolzen, der nach Laube nie „ohne eine zur Schau gelegte niedliche Herzfalte christlicher Liebe“ sprach. Zu gemässigt vielleicht tritt er auf, obwohl er doch gerade in Wien etwas stark in die radikale Strömung geraten zu sein scheint[1]). Gut wird Blum, vielleicht mitunter etwas zu steif und kathedermässig dozierend, als der grosse Volksredner vorgeführt, der das Volk mit seinen Worten überlegen zu lenken weiss. Ausser dem nur ganz flüchtig erwähnten Professor Füster, dem Feldpater der Legion, Messenhauser, Bem, Fenneberg ist noch eine historische Persönlichkeit genauer charakterisiert, der Dichter Robert Hamerling[2]), der achtzehnjährig den Legionsrock trug. Der junge, träumerische Poet mit seiner echt nationalen Begeisterung, von der so manches seiner späteren Werke noch Zeugnis ablegt, ist sehr hübsch gezeichnet, wenngleich vielleicht das Bild des Jünglings nach dem fertigen Lebensbilde des Mannes, wie es in seinen Werken vorliegt, etwas retouchiert ist. Hamerling tritt bei Matras ohne viel Zurückhaltung auf, während er doch nach seinem eigenen Geständnisse in den „Stationen“ im Kreise seiner Kameraden „ein recht schüchternes Kerlchen“ war, das vor den älteren Legionären einen ungemessenen Respekt hatte. Hamerlings Biographie hat Matras allerdings nicht

[1]) Vergl. Semmigs Erklärungen im I. Abschn. Ferner Gust. Freytag „Erinnerungen“ (1887) S. 148. B. Auerbach „Tagebuch aus Wien“ (1849) S. 118. Am wichtigsten ist das Zeugnis von Blums Begleiter in Wien, Jul. Fröbel, in „Ein Lebenslauf“ (Stuttgart 1890) S. 232 und vor allem der von Fröbel (ebenda S. 259) angeführte Brief von Althaus. Diesen ungünstigen Urteilen steht gegenüber das von Moritz Hartmann, der Blum auch persönlich in Wien kennen lernte. (M. Hartmanns Ges. Werke. Hg. v. Otto Wittner, Prag 1906. I, 274) Hans Blum bestreitet in der Biographie seines Vaters entschieden, dass dieser sich in Wien dem Radikalismus in die Arme geworfen habe. Vergl. schliesslich auch noch A. H. Springer „Geschichte Oesterreichs seit dem Wiener Frieden 1809“ (Leipzig 1865) II, 583.

[2]) Schon vor etwa 15 Jahren ist der Dichter von Edith Gräfin Salburg zum Helden ihres Schauspiels „Robert Hamerling“ gemacht worden.

benützt. Norbert Pichler, der in dem Stück eine grosse Rolle spielt, hat mit dem Dichter Adolf Pichler nichts zu tun[1]). Den Scenen auf der Aula treten an Frische und Lebendigkeit nur noch die Volksscenen im Schauspiel selbst zur Seite, vor allem jenes plötzliche Aufflammen des ständig glimmenden Volkshasses gegen den Besitz in der Scene vor dem Bäckerladen, die dem Dichter Gelegenheit gibt, zugleich auch die soziale Seite der Revolution zu beleuchten. Ohne dem sozialen Moment einen zu grossen Platz einzuräumen, hat es der Dichter geschickt in den ganzen Rahmen des Stückes eingepasst. Vervollständigt wird das lebensechte Bild des damaligen Wiens durch die Schilderung der tiefen sittlichen Verkommenheit an der Person und dem Treiben des fürstlichen Schuftes Sielkowsky, der manches vom Theaterbösewicht hat, und ebenso, mehr angedeutet nur, an der Figur der Frau von Klia. Die Possendichtung jener achtundvierziger Zeit gibt am besten Aufschluss darüber, wie tief sich der vor 1848 von oben nicht nur geduldete, sondern sogar gern gesehene sittliche Verfall in das Wiener Leben eingefressen hatte. Die in der famosen Assemblée der Gräfin Adlitz auftretenden Adelstypen sind mit ein paar Strichen scharf charakterisiert. Graf Mahlheim und Emilie von Born sind etwas steif als Theaterhelden gehalten, ebenso wie die ganze Fabel des Schauspieles einen stark romanhaften Zug hat. Man wird mitunter an die alte Degen- und Mantelkomödie erinnert. Es fehlt dem Stücke an strenger Einheitlichkeit der Handlung, indem diese sich nach zwei Richtungen hin entfaltet. Emilie arbeitet für das Gelingen der Revolution und zugleich andererseits für ihre

[1]) Adolf Pichler hatte sich am 13. März 1848 in die Studentenlegion einschreiben lassen, hatte aber dann vom April bis Mitte Juni mit seinen Tiroler Landsleuten gegen die Italiener gekämpft und war erst Anfang Oktober wieder nach Wien zurückgekehrt. („Adolf Pichlers Leben und Schaffen" von S. M. Prem. München u. Leipzig 1905. Heft 12 der „Grünen Blätter für Kunst und Volkstum") Seine Revolutionserlebnisse schildert er in dem Buche. „Aus den März- und Oktobertagen zu Wien". Innsbruck 1850.

Liebe zu Mahlheim. Keines der beiden Motive kommt deshalb voll zur Geltung. Es beeinträchtigt bedeutend den Eindruck, den wir von der Revolution empfangen, es muss diese an Wucht und Bedeutung einbüssen, wenn so entscheidender Einfluss auf ihren Verlauf einer Persönlichkeit von so wenig hervorragender Bedeutung wie der völlig unhistorischen Emilie übertragen wird.

Kolorit und Stimmung der sturmreichen Revolutionstage hat Matras ausgezeichnet getroffen, und das Stück kann trotz seiner Schwächen als ein gelungenes Bild der Wiener Bewegung gelten. Auf meine Anfrage nach den Quellen teilte mir der Dichter mit, dass er sich in der Darstellung im allgemeinen besonders auf persönliche Mitteilungen seines Vaters stützte, der als elfjähriger Knabe jene Tage miterlebt hat. Die Studentenerhebung gegen Badeni von 1897, an der der Dichter tätigen Anteil nahm, gab ihm die Farben für seine Volksscenen. An historischen Quellen benützte er ausser der „rasch durchflogenen“ Biographie Robert Blums von Hans Blum noch Max Bachs „Geschichte der Wiener Revolution“ (Verlag der ersten Wiener Verlagsbuchhandlung, Ignaz Brand). Die Fabel des Stückes ist dem Anfang der sechziger Jahre erschienenen Buche „Die Studentenschwester“ von Theodor Scheibe entnommen. Nach mehrjähriger Beschäftigung mit dem Plan ist das Stück 1906 von dem Dichter beendet worden, konnte aber erst nach einem „wahren Martyrium“ für den Autor am 11. April 1910 am Neuen Deutschen Theater in Prag aufgeführt werden.

Ein Gesamtbild der Wiener Bewegung wie Matras sucht auch Fritz Telmann in den fünf Akten seines „Messenhauser“ (Wien 1904) zu geben. Wenn man die dramatische Literatur über 1848 durchsieht, erkennt man deutlich, wie richtig August Sauer in seinem warmen Begleitwort zu diesem Drama hervorhebt: „Erst die Enkel der Kämpfer von damals haben endlich den richtigen Abstand zu diesen Dingen gewonnen, der unentbehrlich ist, um die geschichtlichen Vorgänge so zu meistern, wie sie der Dramatiker

meistern muss.“ Man kann sich keinen grösseren Unterschied denken als den zwischen den schon behandelten Messenhauser-Dramen, der hochtrabend-idealistischen Jambentragödie Bolzes, dem rührselig-effektvollen, völlig undramatischen Volksstück Dorns und diesem grosszügig, fest und einheitlich entwickelten und aufgebauten „Messenhauser“ Telmanns mit seiner schönen Prosasprache. Telmann hat es wirklich verstanden, seinen Messenhauser zum tragischen Helden zu machen, ohne dass er deshalb seinem Stoffe Zwang angetan hätte wie etwa Bolze, oder mit dem dramatischen Aufbau verunglückt wäre wie Dorn. Telmann führt uns den echten lebendigen Messenhauser vor in seiner ganzen Schwäche. Aehnlich und wahr wie Messenhauser bei Dorn von Bem wird der Oberkommandant bei Telmann von Fenneberg mit den Worten charakterisiert: „Wir verschreiben mehr Ries Papier, als wir dem Windischgrätz Kugeln zusenden, und die Leute vergessen überm Plakatlesen das Fechten.“ Einheitlich und folgerichtig ist von Anfang an aus Messenhausers Charakter heraus seine tragische Schuld entwickelt, die Messenhauser selbst in die Worte zusammenfasst: „Ich habe eine Aufgabe übernommen, der meine Kraft nicht gewachsen war. Aber mein Wille ist rein gewesen allezeit.“ Dem Moment der schweren Schuld steht hier auch gleich das Moment der Versöhnung gegenüber, das in der lauteren Gesinnung des Helden liegt. „Ein Heiland soll kein Kriegsmann sein wollen.“ Ein Heiland wollte Messenhauser werden reinen Herzens für seine Mitbürger und für sein Vaterland, und er wird dafür gekreuzigt. Wie im „Sturmgesellen Sokrates“ Sudermann die Komödie des Idealismus vergeblich zu schreiben versuchte, so hat Telmann bei weitem poetischer und glücklicher als Sudermann im „Messenhauser“ die Tragödie des Idealismus gegeben. Sein Idealismus nur erkläret sein Verbrechen, wenn man Messenhausers Vergehen als ein Verbrechen bezeichnen will. Mit unabweisbarer Notwendigkeit wird Messenhauser, in dem die Reibung zwischen seiner erträumten idealen und der ihn umgebenden wirklichen Welt immer grösser wird,

in den Tod hineingedrängt. Jeder Schritt, den ihn sein ehrenhafter Charakter tun heisst, verstrickt ihn nur immer tiefer und unauflöslicher in die Schuld. Schon am Ende des ersten Aktes wissen wir mit Messenhausers sanfter Braut Marie, dass dieser idealistische Träumer, der sich „von dem Leben irrige Vorstellungen machte", in seinem hochentwickelten Gefühl für Recht und Unrecht nicht ein müssiger Zuschauer bleiben wird in dem um ihn tobenden Kampfe um die Freiheit. Die beiden ersten Akte sind wohl am besten gelungen. Auf den klaren ersten Akt, der uns schon den ganzen tragischen Helden im Keime zeigt und uns vollkommen in die Situation hinein versetzt, folgt der glänzende, packende zweite Akt, ein wunderbar lebendiges und lebensvolles und historisch treues Bild von dem Wien des 13. März. In den grossartigen Revolutionsscenen im Hofe des Ständehauses verwendet Telmann vielfach sogar die historischen Worte der Redner. Allerdings lag gerade in diesen Wiener Vorgängen vom 13. März soviel dramatisches Leben, dass der Dichter eigentlich nur die Tatsachen abzuschreiben brauchte, freilich gehört dazu die Kunst eines echten Dichters. Mit wenigen knappen Strichen stellt er die Männer, die sich damals in den ersten Tagen mutig hervortaten, wie Fischhof, Goldmark, die Dichter Friedrich Kaiser und Clodwig Eckart in scharfen Umrissen vor uns hin. Es öffnet sich vor uns der ganze Ausblick auf die gewaltige, uferlose Bewegung, in die — der Träumer Messenhauser als Führer eingreifen soll. Das Einschreiten Messenhausers in diesem Akt erscheint etwas an den Haaren herbeigezogen, obwohl hier eine Scene wohl angbracht ist, die uns zeigt, wie Messenhäuser nicht nur mit Worten, sondern auch mit der Tat, ohne Rücksicht auf die persönliche Gefahr, für seine Ueberzeugung eintritt. Zugleich weist dieses Auftreten Messenhausers schon auf den nächsten Akt hin, dessen erster Teil die Wahl Messenhausers zum Oberkommandanten bringt. Der dritte Akt setzt mit einer knappen, geschickten Darlegung der ganzen Lage ein (zwischen dem zweiten und dritten Akt liegt die Zeit vom März bis Oktober); gar zu

hof geblieben waren (Fröbel, „Ein Lebenslauf“ 1890 I, 211). Doch sind diese Aenderungen belanglos gegenüber dem Ganzen, in dem tiefes historisches Verständnis echtes Leben geschaffen hat. Grosszügig angelegt, gibt das Drama ein volles Bild der ganzen Bewegung vom jubelnden Erwachen der Freiheit im März bis zum blutigen Ende nach der Einnahme Wiens am 30. Oktober. Soweit das nach der vorliegenden Literatur übersehen werden kann, ist Telmanns Drama trotz mancher Mängel zweifellos das beste von allen achtundvierziger Dramen. Vorurteilslos hat er mit poetischem Geschick den gewaltigen Stoff in seiner Darstellung fast völlig zu bewältigen verstanden. Die österreichisch-ungarische Geschichte der Jahre 1848/49 bietet ja noch mehr Stoff für den dramatischen Dichter als die reichsdeutsche, aus der bis jetzt auch nicht ein Mann, abgesehen von Blum, der ja auch in die Wiener Bewegung hineingehört, als dramatischer Held auf die Bühne kam.

Telmanns „Messenhauser“ kann als typisches Beispiel für die ganze moderne Dramatik gelten, für die die Psychologie immer mehr die Hauptsache wird. Welch gewaltige Kluft trennt Telmanns Drama von den beiden vorangehenden Messenhauser-Dramen! Für Telmann ist Messenhauser ein psychologisches Problem, ein Rätsel, dessen Lösung ihn reizt. Indem er den feinsten Seelenregungen seines Helden, ausgehend von dem Grundakkord seines Charakters, nachspürt, zeigt er uns klar und folgerichtig Schritt für Schritt die ganze notwendige Entwickelung dieses unglücklichen Mannes zum tragischen Helden.

Rein psychologische Probleme behandelt Graf Eduard v. Keyserlings Stück „Benignens Erlebnis“, das ebenfalls in das Wien von 1848 führt. „Der scharfe Gegensatz der Kaste, der er entstammt, in der er aufwuchs, der Gegensatz ihrer festgefügten Traditionen, ihres begrenzten Urteils, ihrer Ueberfeinerung und stolzen Zurückgezogenheit zu dem frischfreien, wenn auch vulgären Leben draussen im Volke, zu dessen naiver Fröhlichkeit und unbedenklichem Geniessen,

dieser Kontrast liefert Keyserlings Dichtungen den ständig wiederkehrenden Konflikt.“ Diesen Gegensatz, den K. Martens treffend so charakterisiert (Lit. Echo 1906/7), hat Keyserling auch in dem vorliegenden Drama scharf in den Vordergrund gestellt. Er nennt sein Bühnenwerk nicht Drama, sondern bezeichnet es nur als „2 Akte.“ Die äussere Handlung des Stückes ist nämlich einfach. Um so reicher und tiefer sind die Einblicke, die uns der Dichter in das Innere der Menschen seines Dramas tun lässt. Man glaubt, sich in einer Art sorgfältig temperiertem Treibhaus zu befinden, in dem ängstlich jeder rauhere Luftzug ferngehalten wird, weil er den überempfindlichen Gewächsen, die darin gedeihen, schaden könnte. Und dies wohl verwahrte Gewächshaus eines exklusiven Aristokratenheims mit den wohlgepflegten, sorgfältig gehüteten menschlichen Edelgewächsen versetzt der Dichter nach Wien in den stürmischesten Monat des sturmreichen Revolutionsjahres. Das gibt einen wirksamen Kontrast, die wütende Aufregung draussen den gutgewählten Hintergrund, auf dem diese nervösen Höhenmenschen ihr nervöses Innenleben in einem glänzenden, glatt und elegant geschliffenen Dialog offenbaren können. Für sie ist nichts vorhanden als sie selber. Die da draussen, sie mögen tun und lassen, was sie wollen, wenn nur die aristokratische Ruhe des Heims des Barons Krafft von Aschberg nicht gestört wird. Und während hier drinnen Stunde auf Stunde in der althergebrachten, konservativen Ordnung und Gewohnheit abrollt — selbst die Anekdoten, die der alte Baron erzählt, sind immer wieder dieselben — schreit, kämpft und blutet da draussen Armut und Elend um eine bessere, glücklichere Zukunft. Treffend drückt Alois Fischer den Gegensatz der beiden Welten mit den Worten aus: „Hier is ne Welt ganz in weisse blanke Wolle gewickelt, da geht kein Ton durch — ein Berg von weisser Wolle, der drückt nach unten, und die unten können nicht atmen — aber oben bei Euch hört man nichts — alles weiss und weich — und still —“. Alois Fischer ist ein Barrikadenkämpfer, der, von den Verfolgern zu Tode verwundet, es ge-

wagt hat, als Flüchtling in die vornehme Stille des Krafft-schen Hauses einzudringen und die behagliche Gewohnheit der gleichmässig verrinnenden Tage zu stören. Und Benigne, Kraffts junge Tochter, anders geartet als die in das Geleise des übernommenen Herkommens eingefahrenen Eltern, hat nun „das Ereignis", auf das sie mit brennenden Augen und klopfendem Herzen Tag für Tag am Fenster harrte. Doch was sie in heisser Leidenschaftlichkeit begehrt, selbst „Ereignis" zu werden für den Helden, den draussen das wirkliche stürmische Leben umtobt hat, bleibt ihr versagt. Teilnehmen möchte sie mit vollem Herzen an den Kämpfen und Leiden der Menschen da draussen; leben möchte sie, leben! Und nun, da sie Gelegenheit hat, ihren sehnlichsten Traum zur Wirklichkeit zu gestalten, da zerrinnt er ihr unter den Händen in nichts. Stand und Herkommen sind die Schranken, die ihr den Weg versperren — ins wirkliche Leben. Der weltkluge, weltmüde, etwas blasierte Raisonneur, Baron Hochsattel, hat Recht behalten, als er seiner geliebten Nichte über Alois Fischer sagte: „Du stehst mit deinen vollen Händen vor ihm und willst, dass er an dich glaubt, dass er sich beschenken lässt. — Aber er — er lebt in seiner Welt, du und deine freigebigen Hände sind ihm ein fremder Traum." Für Alois bleibt Benigne, trotz aller Bewunderung und Verehrung für die wunderschöne Frau, die Aristokratin, die zu den Feinden gehört. Hierin liegt die Tragik des Stückes. Benigne ist ein ganz merkwürdiger Charakter; man weiss nicht, ist es ihr wirklich ernst mit ihrem unzähmbaren Drange nach wahrem Leben, oder ist es im Grunde vielleicht doch bloss die Neugier, die nach ihrer Befriedigung wieder aristokratisch vornehm das Kleid zusammenrafft, um sich aus dem Schmutz zu flüchten, der sie draussen umgibt. Ist ihre Neigung zu Fischer echt, ist sie nicht vielleicht nur ein Spiel, die Laune eines Augenblicks? Diese ganze Benigne ist so recht ein Erzeugnis unserer eigenen übernervösen Zeit. In der Zeichnung der Charaktere besitzt Keyserling erstaunliche Meisterschaft. Mit feinen, sicheren Strichen umreisst er scharf jede Persönlichkeit, so-

dass sie in ihrer ganzen Eigentümlichkeit zur vollen Geltung kommt. Ich erinnere neben der mit soviel Humor gezeichneten Gestalt des alten adelsstarren Barons Krafft und des jüngeren Barons von Hochsattel an die prächtige Gestalt des alten Dieners Kronberg, der in seinem Dienerstolze gekränkt ist, weil er einen Menschen wie Fischer bedienen soll, der nicht versteht, sich bedienen zu lassen. Weniger geglückt erscheint der Student Fischer. Man merkt, dass diese Figur vom Dichter aus der reinen Phantasie heraus geschaffen werden musste, während er die anderen Gestalten von Kindheit auf zu schauen Gelegenheit hatte. Ob dem Drama eine wirkliche Tatsache zugrunde liegt, oder ob die Fabel frei erfunden ist, kann ich nicht entscheiden, doch ist aber wohl letzteres anzunehmen. Die Situation ist etwas gekünstelt und unwahrscheinlich. Man denke sich in dem wilderregten Wien des achtundvierziger Oktober (am 6. Oktober wurde Latour ermordet!) diese weltabgeschiedene Ruhe. Das gibt für einen Dichter vortreffliche Gegensätze, aber solche Teilnahmslosigkeit war wohl damals unmöglich. Es ist seine eigene Zeit, und es sind seine eigenen Zeitgenossen, die der Dichter hier in ihrer nervösen Feinfühligkeit und Ueberempfindlichkeit in Ibsenscher Manier sich selbst ergrübeln lässt. Und ebenso rückt Keyserling aus dem Drängen seiner Zeit heraus das soziale Moment in seinem Drama hart in dem Vordergrund. Echt Metternichisch muten die Worte an, die Alois Fischer gegenüber dem alten Baron Krafft äussert: „— Ja — Mütze ab vor dem Alter — nicht wahr? Ob das was wert ist oder nicht?“ Von dem tobenden Geiste des Aufruhrs, der damals Wien wie ein wildes Fieber gepackt hatte, ist in dem Stücke wenig zu merken. Wir hören nur immer von Barrikaden und von Kampf, ohne dass uns der Dichter einen Einblick in das Revolutionstreiben selbst tun lässt. Abseits des Schauplatzes der Strasse, wo damals Geschichte gemacht wurde, spielen sich die Ereignisse ab. Der grelle Lärm der Barrikaden würde nicht passen zu den gedämpften, feinabgetönten Scenen dieses Stückes, das ja kein Historiendrama

sein will. Was Keyserling beabsichtigte, ist ihm glänzend gelungen, ein Dialogdrama zu schaffen, in dem die feine Psychologie und der wunderbare Stimmungsgehalt den Leser gefangen nehmen. Nach mehreren Urteilen über Keyserlings Drama zu schliessen, muss es anfänglich einen andern Ausgang gehabt haben als den nun vorliegenden. Es muss darnach dem Tode Alois Fischers eine Scene vorangegangen sein, in der sich Benigne und des Studenten „Madel“ Resi noch erst um den sterbenden Geliebten in seiner Gegenwart stritten. Keyserling hat das Widerwärtige und Abstossende disser Zankscene dadurch zugegeben, dass er sie später fortliess.

In den folgenden Dramen, in denen ebenfalls die psychologische Entwickelung die Hauptrolle spielt, bildet 1848 nur den Hintergrund, von dem die Vorgänge sich abheben.

Philipp Langmann, ein Oesterreicher, der durch sein erstes Stück, das soziale Drama „Bartel Turaser“ (1897), mit einem Schlage berühmt wurde und auch später, mit weniger Glück allerdings, Stoffe aus dem sozialen Leben dramatisch behandelte, hat in seiner „Gertrud Antless“ (Stuttgart 1900), die das König Lear-Thema vom kindlichen Undank auf modern-bäuerliche Verhältnisse überträgt, versucht, seinem Stücke durch den grossen geschichtlichen Hintergrund der Revolution eine erhöhte Wirkung zu geben. Das Drama führt wie der Roman von Eugenie delle Grazie „Vor dem Sturm“ (1910) nach Südmähren, und zwar auch ungefähr in dieselbe Gegend. Während aber delle Grazie die gewitterschwüle Stimmung vor 1848 mit grossartiger Bildlichkeit unübertrefflich zum Ausdruck bringt (vielleicht hat sie ihre einstige eingehende Beschäftigung mit der französischen Revolution die Farben etwas allzu stark auftragen lassen), befinden wir uns in Langmanns Stück schon im Jahre 1849. Ganz leicht nur und nur nebenbei ist bei ihm das Revolutionsmotiv angeschlagen. Der kräftigste Vertreter des revolutionären Elementes unter den auf-

tretenden Personen ist der Bauer Strohmayer; die andern scheren sich wenig um Politik. Wenn sie auch unklar über die neuen Verhältnisse reden, ihre kleinen Tagessorgen liegen ihnen viel näher. Ihnen gegenüber vertritt die Obrigkeit, der Oberamtmann, der halb droht und halb beschwichtigt, wie es in Oesterreich im Sommer 1849 noch die Regierung tun musste, auf die der unentschiedene Kampf in Ungarn noch einigen Druck ausübte. Der revolutionäre Hintergrund will, zumal Langmann nur wenige Striche darauf verwendet, nicht recht lebendig werden, obwohl die Wirkung des Dramas dadurch bedeutend gesteigert werden möchte, dass der Dichter in den allgemeinen grossen Rahmen der politischen und gesellschaftlichen Auflösung das Bild des Schwindens von Sitten- und Moralgesetz in der Familie der Antlessbäuerin hineinsetzt. Umgekehrt, wie sonst häufig, erdrückt hier nicht der Rahmen das Bild, sondern der Rahmen ist zu unscheinbar, zu vernachlässigt gegenüber dem Bilde. „Gertrud Antless“ ist kein hervorragendes Drama, ohwohl manches, so vor allem der Ausgang der recht anfechtbaren Handlung, dramatisch wuchtig und wirksam ist.

Aehnlich wie Langmann hat Max Halbe seinem „Tausendjährigen Reich“ (Berlin 1900) im Revolutionsjahr einen geschichtlich vertieften Hintergrund gegeben. Auch bei ihm ist dieser Hintergrund knapp gezeichnet, aber doch nicht zu knapp, wie W. von Scholz in seiner Besprechung des Stückes (Lit. Echo 1899/1900, 587) meint, der überhaupt diese ganze Zeitbeziehung am liebsten fortgelassen wünschte; „denn warum die Hauptfigur des Stückes, der Schmied Drewfs, das Nahen des tausendjährigen Reiches erhofft und prophezeit, ist seelisch überzeugend nicht dargetan, und dass die Revolution ihm wie ein Zeichen Gottes, wie eine Ankündigung des tausendjährigen Reiches erscheint, heisst nicht sehr innerlich motivieren“. Scholz ist wohl hier auf einem falschen Wege. Gerade vor und während 1848 erfüllte ein erwartungsvolles Ahnen das Volk, und alte Weissagungen und die uralten chialistischen

Träume von der Wiederkehr des tausendjährigen Gottesreiches lebten frisch auf, wie es ähnlich immer bei grossen Bewegungen zu geschehen pflegt[1]). Ist es nicht selbstverständlich, dass ein Mann wie Drewfs erst recht von diesen Gedanken und Erwartungen erfüllt sein muss, die damals in der Luft lagen? Für diesen Fanatiker seiner Ueberzeugung, der in allem einen Fingerzeig Gottes sieht, muss in der Revolution ein Hinweis Gottes auf ein gewaltiges Ereignis liegen, und was kann das anderes sein, als jenes grosse Gottesreich, von dem er in seiner dürftigen Umgebung täglich und stündlich träumt. Gerade die achtundvierziger Revolution, die für uns von solcher Bedeutung ist, gibt den stimmungsvollen Hintergrund für die Entwickelung des unklaren religiösen Schwärmers mit seiner Hoffnung auf die kommende bessere Zeit. Glücklich und fein hat Halbe absichtlich nicht die Revolutionsfarben zuviel und zu grell verwandt, um nicht die Teilnahme am Probleme Drewfs zu beeinträchtigen. In den Provinzen Preussen ging gerade auch das Sturmjahr verhältnismässig ruhiger vorüber. Halbe gibt aber auch den Ausblick auf die grosse Bewegung, indem er mit dem Schmiedegesellen Jörgen die sozial-kommunistischen Ideen, die dieser Barrikadenkämpfer in Berlin während der Märztage aufgenommen hat, in die Weltabgeschiedenheit des Dorfes Marienwalde einziehen lässt. Der drohende Konflikt zwischen Obrigkeit und Opposition wird durch das Einschreiten des Militärs beseitigt. Trotz der einfachen Handlung wirkt Halbes Drama mit seinen scharf gezeichneten Personen wuchtig bis auf den vierten Akt, der

[1]) In den „Blättern für literarische Unterhaltung“ von 1848 fand ich z. B.: A. Dietzsch „Das tausendjährige Reich“ (Leipzig, Weller 1849). Ochswald, „Das tausendjährige Reich“, 5. vermehrte Aufl. Baden. Schon vorher behandelt wurde F. Glitza, „Das tausendjährige Reich“, worin der Verfasser in der Vorrede sagt, das Gedicht stamme aus einer ahnenden, sehnsuchtsvollen Zeit. Es muss also damals jenes unbestimmte Ahnen einer Aenderung der bestehenden Verhältnisse, einer besseren, glücklicheren Zeit im Volke Platz gegriffen haben.

zu stark mit reinen Aeusserlichkeiten arbeitet, obwohl Rudolf Steiner (Magazin f. Lit. 69. 1900 Heft 11) auch ihn warm verteidigt.

Der Wiener Dichter Paul Wertheimer hat in seinem Satyrspiel in einem Aufzuge in Reimen „Die Komödie des Todes“ eine bestimmte Zeit zwar nicht angegeben, aber aus den Andeutungen im Stücke geht es klar hervor, dass wir uns im Märzsturm des Jahres 1848 in Wien befinden, im Sterbezimmer eines jungen Freiheitskämpfers aus der Studentenlegion [1]). In dem Werk, das echtes Leben zeigt, hat Wertheimer neben der brutalen, egoistischen Gemeinheit, die selbst dem Tode gegenüber noch ihren Platz behauptet, in schönen, vielfach lyrischen Versen ergreifend den grossen, ernsten, milden Tod dargestellt, der den jungen idealistischen Stürmer und Träumer aus seiner Umgebung mit ihrer Enge und Niedrigkeit sanft hinwegführt. Der Tod ist für Wertheimer nicht furchtbar in seiner reinen Vernichtung, nein, in dieser Vernichtung ist er gerade, eine ganz ähnliche Auffassung wie in Wagners Fragment „Jesus von Nazareth“, der Schöpfer neuen Lebens, insofern als er mit der Beseitigung des überlebten Alten zugleich die Lebensbedingungen für das kommende Neue günstiger gestaltet. Der Tod ist

„Ein Freier nur, beamtet jener Macht,
Die heimlich über allen Welten wacht,
Dass Morsches nicht das Neue niederhalte,
Damit Natur die Keime neu entfalte . . . .“

Das Satyrspiel ist ein Drama des Pessimismus. Das Edle und Ideale muss sich vor der gemeinen Wirklichkeit in den Tod flüchten. Die Sprache des Stückes, die den

[1]) Auf meine Anfrage teilte mir der Dichter mit, dass er bei diesem Stücke „allerdings an Vorgänge aus dem Jahre 1848 gedacht habe“. „Die Zeitstimmung der politischen und sozialen Revolution sollte jedenfalls im Hintergrunde sein . . .“ Das Spiel ist mit drei andern Einaktern zusammen erschienen unter dem Titel: „Wenn zwei dasselbe tun“. Berlin, Verlag Vita. (o. J.)

Lyriker deutlich verrät, ist schön und edel, wenn auch der Dichter manchen Vers wohl unter dem Zwange des Reimes geschrieben haben mag.

Die Revolution von 1848 durfte natürlich auch nicht in den Fest- und Jahrhundertsspielen fehlen, welche das verflossene Säkulum dramatisch charakterisieren.

Das Weimar des alten Goethe („Weimar", Festspiel von Ernst Wichert), der Abschluss der Befreiungskriege („Vorwärts", ein Vaterländisches Spiel von Josef Lauff) die achtundvierziger Revolution („Sturmglocken", Schauspiel von Georg Engel), der Krieg von 1870/71 („Wörth", Achtzehnhundertsiebziger Kriegsscenen von Georg von Ompteda) und endlich ein soziales Bild aus unseren Tagen („Arbeit", Eine Handlung von Ludwig Jacobowski) sind die einzelnen Bilder, aus denen Axel Delmar sein Gesamtbild des „Deutschen Jahrhunderts" zusammensetzt. Es sind damit die bedeutendsten Entwickelungsstufen unseres Vaterlandes im 19. Jahrhundert charakterisiert, und ein leitender Gedanke der fortschreitenden Entwickelung hält die von einander sonst völlig unabhängigen Einakter zusammen. Von den durchaus nicht gleichwertigen Stücken — E. Wicherts Eingangs-Festspiel z. B. ist sehr matt — sind Georg Engels „Sturmglocken" mit am bühnenwirksamsten, allerdings trägt der Dichter vielfach allzu grell die Farben auf und erweckt mitunter den Eindruck, als sei es ihm um den blossen Theatereffekt zu tun. Nur Effekthascherei, ohne jedes echte Leben ist das wilde, bunte Revolutionsbild in der achten Scene, das in der Figur des Studenten sogar lächerlich wirkt in seiner Uebertreibung. Derartige mehr nach dem Muster der grossen französischen Revolution geschaffene Theaterscenen wurden in die bitterernste Tragödie des Jahres 1848 nicht eingeschoben. Das Leitmotiv des Stückes ist die soziale Frage der Standesgegensätze, gegen welche die politischen Fragen stark zurücktreten, obgleich Engel ganz richtig zu Leitern und Trägern der Bewegung den gebildeten Mittelstand gemacht hat. Es ist merkwürdig, wie die

meisten modernen Dichtungen, die 1848 behandeln, ihrer Zeit den Tribut zollen, indem in ihnen, vielleicht unwillkürlich, das besonders betont wird, was uns immer stärker und stärker bewegt, das soziale Moment. Die dem Stücke zugrunde liegende Fabel behandelt denselben Konflikt wie Schillers „Kabale und Liebe", die Neigung eines Höherstehenden, eines edlen Offiziers, Richard von Heising, zu einem nicht ebenbürtigen, aber ebenso edlen Mäochen, einer Lehrerin, der Tochter eines Schusters.

Der ernste, tüchtige Vater des Mädchens, Meister Nagel, der durchaus gegen dies Verhältnis ist, liesse sich gut mit dem alten Miller vergleichen. Einen Sohn, einen hoffnungsvollen Studenten, hat schon die Demagogenhetze von ihm als Opfer gefordert, da möchte er nicht gern auch noch seine einzige Tochter ins Unglück rennen sehen; denn „mit Schwarwenzeln fängt an, un mit 'n Sprung in't Wasser hert uff." Trotz seiner Warnung überrascht er das Paar in seiner Wohnung, als Richard von Heising von der Geliebten Abschied nimmt, um gegen die Rebellen zu marschieren, und nun stürzt sich Nagel, der sich bis dahin dem Revolutionstreiben ferngehalten hat, im Innersten getroffen und gereizt, mitten in den Kampf. Helene will Vater und Geliebten, die sich schon gegenüberstehen, trennen, und fällt dabei selbst als unschuldiges Opfer „für die Freiheit."

Der Dichter bemüht sich, von diesem kleinen, begrenzten Ausschnitt aus, einen Ausblick auf die Revolution in ihrem ganzen Umfange zu geben, ohne dass ihm das allerdings gelingt. Sein Werk ist ein Genrebild, viel zu klein angelegt, um überhaupt einen vollen Begriff von jener gewaltigen Bewegung geben zu können, es ist ein Familienstück auf untergelegtem blutrotem Revolutionsgrunde. Die Typen der Revolutionsmänner, Dr. Ress, der feige Hetzer und Schreier, und Dr. Wullweber, der ideale demokratische Drauflosgänger, sind Gestalten ohne Fleisch und Blut, richtige Theaterfiguren. Um die Revolution zu charakterisieren, hat der Dichter an die wichtigste, die Berliner Bewegung angeknüpft. Eine bestimmte Zeit des Jahres 1848 ist nicht gegeben. Aber manches weist in dem Stücke auf die ersten Kämpfe in den Märztagen hin.

Wie in Axel Delmars Einakter-Cyklus Georg Engels „Sturmglocken" als drittes Stück gerade in der Mitte stehend

das Ende der alten, dem Absterben verfallenen Zeit und zugleich den Anfang der neuen, freiheitlichen und fortschrittlichen Epoche bezeichnen, so bildet auch in dem Spiele Emil Schlacks und Georg Burchards „Das Jahrhundert“ das fünfte Bild, „1848“, gedanklich den Einschnitt, die Wasserscheide gewissermassen, die zwei so verschiedene Stromgebiete des staatlichen Lebens im neunzehnten Jahrhundert scheidet. Entgegen den nur durch die leitende Idee zusammengehaltenen Einaktern Delmars haben Schlack und Burchard die Einheit ihrer, im Grunde ebenso von einander unabhängigen Bilder äusserlich dadurch festzuhalten gesucht, dass sie in ihnen immer wieder dieselben Personen, nur in veränderter Gestalt, auftreten lassen. An der Totenbahre Schillers vorüber und durch die Freiheitskämpfe hindurch führt uns der Genius der Zeit in das Dresden von 1830. Selbst in der gemütlichen sächsischen Hauptstadt hört in politischer Beziehung alle Gemütlichkeit auf. In knappem Rahmen entrollt sich vor uns ein lebendiges und anschauliches Bild von jenen Tagen, in denen die alte, gute, politisch unschuldige Zeit noch nicht gestorben war und die neue, junge mit ihrem ungestümen Freiheitsdrang noch in den Windeln lag, jene Zeit der Demagogenriecherei, wo jedes freiere Wort verpönt war. Das Grollen eines heraufziehenden Gewitters verjagt die steife Biedermeiergesellschaft, die wir eben in ihrer harmlos-kindlichen Lustigkeit belauschen durften, und kündigt zugleich, vorbedeutend, das grosse politische Gewitter an, das im nächsten Bilde herniedergeht. Die Revolution von 1848 ist von den Dichtern in eine Allegorie gekleidet worden, und zwar nimmt das fünfte Bild eine Sonderstellung ein, insofern, als es allein von den sieben Bildern in Versen geschrieben ist, einem jambischen Vers mit wechselnder Zahl der Versfüsse. Der ganze Ton dieser Verse ebenso wie die Situationen erinnern zum Teil stark an Faust. Dieses Bild zusammen mit dem vorangehenden, „1830“, ist der gelungenste Teil des ganzen Spieles. Geschickt haben die Dichter für 1848 die Form der Allegorie gewählt, um ein Bild der ganzen grossen

Bewegung in den enggespannten Rahmen ihres Spiels zu bekommen. Leider haben sie diese Möglichkeit nicht ganz ausgenützt, indem sie, damit zugleich zum folgenden Bilde von 1870 überleitend, nur das deutsch-nationale Streben nach einem Einheitsstaate zum Ausdruck bringen und dabei gar nicht betonen, dass 1848 zugleich die Grundlage für unser ganzes neueres politisches Leben schuf.

In dem fünften Bilde, „1848", treffen wir die beiden Freunde Daniel und Friedrich samt ihrem Bedienten Gottlieb, die drei Personen, die uns immer wieder begegnen, in einem hohen gotischen Gemache wieder. Während sich die beiden Freunde — die Scene spielt über den Wolken — von einem kleinen Nebengemach aus das Treiben der tief unten liegenden Welt, gleichsam in einer camera obscura anschauen, hat Gottlieb vorwitzig den Vorhang zu einem Seitengemache aufgehoben, in dem eine uralte Frau, die Weltgeschichte, in einem Kessel „den Schmaus von 1848" kocht.

„Gemischt ist da so Allerhand,
Von Schiller, Goethe, Humboldt, Kant,
Von Rousseau, Voltaire — alte Saat,
Von Herwegh und von Freiligrath,
Vom Mittelalter mancher Tand,
Beschränkter Untertanenverstand,
Manch alter Zopf, auch eine Perrücke,
Und Dünkel, Hochmut, Hass und Tücke."

Mit Hilfe Gottliebs, den er betrunken macht, gelingt es endlich dem bösen Geiste, der den Absud in dem Kessel umrührt, das heiss begehrte Blut heimlich hineinzugiessen. Es erfolgt ein furchtbares Krachen.

„Wehe! Die Nacht ist Sturm und Graus!
Unheimlich tönt und dröhnt's durchs Haus:
Auf Riesenfittichen der Nacht
Schwebt es wie Rache . . . . .!"

Fliehend stürzt die in Paris geschändete Freiheit ins Gemach. Ihre Erzählung der dortigen Vorgänge wird von einem entsprechenden Bilde begleitet, das im Hintergrunde emporsteigt. Mit der Parole „Für Freiheit und ein Deutsches Reich!" wird die französische Bewegung aufgenommen. Im geöffneten Hintergrunde erscheint das Bild einer mit Kämpfern besetzten Barrikade mit der schwarz-rot-goldenen Fahne. Der Genius weiss zwar, dass all diese Kämpfe vorläufig ein Wahn sind und in nichts zerstieben, aber er weist darauf hin, dass auch schon der Mann erstanden ist, der Deutschland durch die Tat einen wird. So schliesst die unglückliche Revolution mit dem hoffnungsvollen Ausblick in die Zukunft.

Otto Werkmeisters „Wilhelm König, der Sohn[1]“ gehört in gewisser Weise zu den eben besprochenen Werken, indem die Dichtung an den drei Generationen von Grossvater, Sohn und Enkel die deutschen Kämpfe im verflossenen Jahrhundert veranschaulichen will. Auch hier bildet 1848, „das grosse Erweckungsjahr“, den Einschnitt, der das neunzehnte Jahrhundert in zwei scharfe Hälften spaltet. Die Revolution selbst allerdings wird nicht vorgeführt, sondern wir befinden uns hier schon im Jahre 1850, als die reichen nationalen Hoffnungen kläglich in Olmütz erstickt waren. Aber alle Wendungen und Beziehungen dieses politischen Flüchtlingsdramas weisen immer wieder auf 1848 zurück, am unmittelbarsten im ersten Aufzuge, wo Wilhelm König, der gefangene Revolutionär, soeben von Weitland aus seinem Kerker in Köln befreit worden ist. Dem Dichter hat hierbei Kinkels kühne Errettung aus dem Spandauer Zuchthause durch Karl Schurz im November 1850 vorgeschwebt, deren Schilderung den anschaulich und lebendig erzählten Lebenserinnerungen“ von Karl Schurz (I Berlin 1906) entnommen ist. Der wackere Mann, dessen Opfermut neben dem Kinkels allein damals das Gelingen des Wagnisses ermöglichte, der Gefängniswärter Brune, tritt sogar unter seinem echten Namen in der Dichtung auf. Auf Becker wird Schurz' abenteuerliche Flucht aus Rastatt übertragen.

Anstatt nach geglücktem Entkommen aus Köln auf schleunigste Sicherung bedacht zu sein, verbringen die beiden Revolutionäre König (Kinkel) und Weitland (Schurz) einen grossen Teil der kostbaren Zeit mit der Darlegung ihrer Anschauungen über die verunglückte Revolution, die von ihnen in bedenklich moderner Beleuchtung vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts geschen wird. König, der Vertreter Kinkels, verurteilt rückschauend die Revolution, die, statt zu entwickeln, nur zerstörte. Gegenüber dem besonneneren König fordert der stürmischere Weitland Beseitigung des Alten, wenn es dem Fortschritt hemmend entgegentritt. Richtig weist König auf die wundeste Stelle in der deutschen Revolution hin, auf die zwiespältige Doppelregierung von Parlament und Landesherrn:

[1]) Der zweite Teil von „Wilhelm König Vater, Sohn und Enkel.“ Eine deutsche Dichtung in drei Teilen. Berlin 1911.

„. . . . . Aus dem Willen
Des ganzen Volks, einschliesslich seiner Spitzen,
Erwuchs ein neu Gebilde, das an Brillen
Nicht arm war, noch auch an Gedankenblitzen.
Die Vollmacht dieser Körperschaft genügte,
Dass sie als Volkes Einheit konnte gelten;
Doch über volle Macht sie nicht verfügte,
Weil sich die Mächte ihr nicht unterstellten."

Doch Weitland betont mit Recht dem jeden gewaltsamen Schritt verdammenden König gegenüber, dass, „wird selbst ein völlig friedlich Gewinnen der Kaiserkrone ausgeschlagen", dann freilich nichts übrig bleibt, als selbsttätig die Einheit zu schaffen, oder untätig fortzuträumen.

Man hat über diesen langen Reden beinahe den Zweck vergessen, der die beiden Freunde hier nach Deutz an den Rhein führte. Entsetzliche Breite ist das Hauptkennzeichen dieser Dichtung, von der man trotz ihrer dramatischen Form nicht sagen kann, ob sie Drama oder Epos sein soll. Auch lyrische Partien finden sich im dritten Aufzuge. Aufdringlich lehrhaft beherrscht der Held, Wilhelm König, das Werk von Anfang bis zu Ende mit seinen Reden. Aber von der mächtigen Redegewalt seines Vorbildes Kinkel, dem es gelang, selbst seine harten Richter fortzureissen, ist bei König nicht viel zu merken. Am ermüdendsten wirkt der vierte Aufzug, der von der Darstellung einer politischen Versammlung mit all ihren Reden und Gegenreden, mit den üblichen Zwischenrufen des Beifalls und des Missfallens ausgefüllt wird. Wilhelm König hätte sich und seinen treuen Helfern die Mühe der Befreiung aus dem deutschen Gefängnis sparen können, da er aus Amerika, wohin er geflohen ist, sehr bald wieder unter Zurücklassung der in der neuen Welt gewonnenen Braut von seinem überzarten doktrinären Gewissen geplagt, in die Haft nach Deutschland zurückkehrt. Die Dichtung ist in nicht gerade meisterhaften fünffüssigen gereimten Jamben geschrieben. Die Sprache wird häufig geradezu alltäglich nüchtern:

„Die Tochter Wilhelm Königs denkt gering
Von Deutschland? Das ist einfach ausgeschlossen."

Auf die Osterscene der Dichtung (I 2) hat vielleicht Goethes Faust eingewirkt, ebenso wie „Frau Becker vor dem Muttergottesbilde" (I 3) auf die Gretchenscene im Zwinger hinweist.

Sympathisch berührt des Dichters kräftige Mahnung, treu festzuhalten an deutscher Art und deutschem Wesen. Die Personen Werkmeisters sind reine Marionetten mit der Aufschrift ihrer Bedeutung. Schattenhaft wie die Personen bleibt auch der grosse zeitliche Hintergrund. Wie anders

gelingt es, um das hier Nächstliegende zu nennen, Karl Schurz in seinen „Lebenserinnerungen“ (1906/07) das Bild jener so erhebenden und begeisternden, und andererseits wieder so entmutigenden Jahre lebendig und frisch heraufzubeschwören. Schurz ist in seiner einfachen Biographie mehr Dichter als Werkmeister in seiner „Dichtung“.

Schluss.

In der Einleitung wurde gesagt, dass in der achtundvierziger Revolutionsliteratur das literarisch Wertvolle in der Menge des Stoffes verschwindet. Es ist klar, warum das so sein muss. Erst in unserer Zeit hat eine wirklich fruchtbare Verwertung des Stoffes begonnen, erst in unserer Zeit ist eine künstlerisch-ergibige Auffassung jener Zeit überhaupt erst möglich geworden. Wir können uns bei dieser Betrachtung auf das Drama beschränken, da das Epos nur wenig in Rechnung kommt und wohl auch in Zukunft in unserer Revolutionsliteratur kaum eine Rolle spielen dürfte. Ein grosses bleibendes Werk ist bis jetzt noch nicht geschaffen worden, kann auch noch nicht geschaffen sein, da unsere Zeit noch allzu sehr in ihren eigenen literarischen Krisen steckt, die auf einen dramatischen Höhepunkt erst in der Zukunft hinweisen. Freytags in der Einleitung angeführte Prophezeiung: „auch dem Künstler werden sich aus dem bunten Hintergrunde (der Revolution) einzelne Gestalten mächtig abheben . . . .“ ist bis jetzt unerfüllt geblieben, und wird es wohl auch bleiben. Aber obwohl das Wahrsagen eine missliche Sache ist, scheint es doch, als ob man immer mehr einzusehen beginne, welch wertvolle Fundgrube, deren ganze Reichhaltigkeit eben noch lange nicht erkannt ist, unsere Revolution für den Dramatiker bietet. Eine reiche Fülle von Gegensätzen prallt da in hartem Kampfe für ihre Ueberzeugungen aufeinander. Es ist ein zäher, viele Jahre lang dauernder Streit der Geister, der 1848/49 seinen Höhepunkt erreicht. In diesem Jahre

bricht auch äusserlich zusammen (innerlich war es eigentlich schon längst geschehen), was eine Jahrhunderte lange Ueberlieferung und Gewohnheit in Deutschland geheiligt hatte. Heisse völkische Sehnsucht und tiefes Verlangen nach Befreiung von der politischen Bevormundung ringen in der Brust des Untertanen mit der alten Treue und Unterordnung unter den Willen des Königs, und der Herrscher seinerseits sieht stürzen, was ihm für unwandelbar und für ewig berechtigt gegolten hatte. Das sind ähnliche, tiefe seelische Kämpfe, wie sie in dem ersten grossen Ringen um die Gewissensfreiheit, in der Reformation, jeder in der eigenen Brust durchzukämpfen hatte. Sollten nicht jene Tage des achtundvierziger Sturmes, der uns die zweite grosse Befreiung, die politische, brachte, unserem und den kommenden Dramatikern Stoff bieten, die wir auch wieder drin stehen in einem gewaltigen Streit, in dem dritten grossen, der ausgefochten werden muss, in dem Kampf um die soziale Befreiung!

Lebenslauf.

Ich, Walter Dohn, kath., wurde geboren am 15.IV.1885 in Gr. Wartenberg als Sohn des verstorbenen Kaufmanns Eugen Dohn. Nach der Ostern 1906 am Breslauer Johannesgymnasium bestandenen Reifeprüfung studierte ich in Heidelberg ein Semester Jura, das folgende Wintersemester in Hannover Tierarzenei. Vom Sommersemester 1907 ab war ich in der philosophischen Fakultät der Breslauer Universität immatrikuliert, wo ich die Vorlesungen folgender Herren Dozenten hörte:

Appel, Baumgartner, Cichorius, Drescher, Hoffmann, Kaufmann, Koch, Kühnemann, Leonhard, Muther, Pillet, Preuss, Siebs, Stern, v. Wenckstern, Ziekursch.

Allen meinen verehrten Lehrern sage ich meinen aufrichtigsten Dank, besonders aber Herrn Professor Dr. Max Koch, dem ich die Anregung zu dieser Arbeit verdanke und der mich während derselben jederzeit auf das freundlichste unterstützte und förderte.